

**Futebol, povo e poder:** uma análise de *Garrincha, alegria do povo* e *Isto é Pelé* a partir de seus contextos históricos de produção

**Soccer, people and power:** an analysis of *Garrincha, alegria do povo* and *Isto é Pelé* in it's historical contexts of production

*Bruno Navarini Rosa<sup>1</sup>, José Carlos Marques<sup>2</sup>*

---

1 Mestre em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Faac-Unesp) e graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: [b\\_navarini@hotmail.com](mailto:b_navarini@hotmail.com).

2 Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faac-Unesp. E-mail: [jose.marques@unesp.br](mailto:jose.marques@unesp.br).

## Resumo

Este estudo analisa os documentários *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Isto é Pelé* (1974), de Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto, com intuito de identificar, tanto no contexto histórico quanto na estrutura das obras, questões que façam referência à relação entre futebol, povo e poder. Os elementos identificados na análise apontaram marcas características da época de produção dos filmes, cujas mensagens transmitidas ao público resultaram, apesar da abordagem sobre dois ídolos do mesmo esporte, em visões opostas no que diz respeito a apoio e resistência aos governos do período.

## Palavras-chave

Garrincha, Pelé, futebol brasileiro, política, cinema brasileiro.

## Abstract

This study verified the issues that make reference to the relation between soccer, people and power in the historical context and structure of the documentaries *Garrincha, alegria do povo* (1963, by Joaquim Pedro de Andrade) and *Isto é Pelé* (1974, by Eduardo Escorel and Luiz Carlos Barreto). The identified elements indicated marks characteristic of the production period of the films, whose messages transmitted to the public resulted in opposing perspectives regarding support and resistance to the governments acting in the period despite discussing two idols of the same sport.

## Keywords

Garrincha, Pelé, Brazilian soccer, politic, Brazilian cinema.

No âmbito da relação entre futebol, povo e poder, são comuns reflexões em sentidos opostos, em que determinada vertente pode adquirir aspectos positivos, em detrimento de pensamentos com caráter mais pessimista. Os artefatos midiáticos, dentre os quais a televisão surge com destacável relevância e popularidade – mas também os outros veículos comunicacionais, incluindo as produtoras cinematográficas – promovem o futebol ao status de espetáculo, no intuito de entreter os espectadores, que almejam acompanhar os ídolos esportivos e, mais do que isso, utilizá-los como modelos sociais a serem seguidos.

Para Katia Rubio (2001, 2001, p. 99), o referido processo aplicado pela mídia sobre os atletas é bastante lógico e óbvio, afinal, “quem mais, nas sociedades contemporâneas, teria o poder da façanha de deter a atenção de alguns milhões de pessoas com o intuito exclusivo do entretenimento?”. Dessa forma, a construção midiática do herói futebolístico está sujeita a uma série de interesses mercadológicos, que, segundo Américo (2011), evidencia a manipulação capitalista sobre o futebol, transformando-o em uma atividade rentável na chamada “sociedade do espetáculo”, fazendo referência aqui à obra do sociólogo Guy Debord (1997), que propõe reflexões críticas a respeito do consumo na sociedade dominada pelo capital.

Não só o esporte, mas o jogador, este objeto cujo domínio público é explorado de tantas formas, tem ocupado, sob o predomínio da alienação (palavra já gasta na cartilha marxista), o lugar do debate político e social criando a ilusão que sua discussão (o futebol) existe apartada destas realidades. (AMERICO, 2011, p. 113)

Em contrapartida ao aspecto alienante das massas, autores como Roberto DaMatta et al. (1982) destacam que, especialmente no contexto brasileiro, a ligação entre o futebol e o povo merece um olhar distinto, devido à capacidade do esporte de ser apropriado de maneiras diferentes em cada sociedade, a ponto de aspectos positivos serem destacados nessa relação. Para o filósofo Luiz Zanin Oricchio,

A tendência é que a partir dos anos 1960 surja uma leitura sociológica mais intensa, que não se permite ver o futebol com suas nuances e aspectos positivos, isto é, manifestação cultural vinda do próprio povo, ou

pelo menos apropriada por ele, enraizada nas camadas populares e que constitui um dos seus fatores mais poderosos de identificação e autoestima. Uma atividade, portanto, que tanto pode distraí-lo dos seus problemas como funcionar como cimento para a solidariedade e para o sentimento de identidade. Para uma boa parte da intelectualidade prevalecia a visão negativa do futebol. O intelectual, de esquerda em geral, costumava ver o futebol de fora, e também de cima, numa perspectiva que resistia a integrá-lo no todo da experiência social popular. (ORICCHIO, 2006, p. 99)

Outros aspectos, como valores de igualdade e inclusão, também podem ser incluídos na relação entre o futebol e o brasileiro, especialmente na abordagem das camadas mais populares. E, diante da complexidade da questão envolvendo povo, futebol e poder, o presente artigo tem por objetivo analisar *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Isto é Pelé*, de Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel, duas obras documentais cinematográficas sobre os dois jogadores ainda hoje considerados os maiores fora de série do futebol brasileiro: Garrincha e Pelé. Nosso intuito é identificar, tanto por meio da conjuntura histórica da época, quanto da construção dos filmes, elementos que forneçam base para reflexões sobre aspectos econômicos, políticos e sociais e, conseqüentemente, conclusões acerca do contexto de produção e significados ali presentes.

### **A humanização do herói: o caso de Garrincha**

O ano de 1962 foi especial para o futebol brasileiro. Após um grande susto com a lesão de Pelé na fase de grupos da Copa do Mundo de futebol realizada no Chile, o país via a consolidação de um novo herói de jeito humilde e dribles desconcertantes: Garrincha, protagonista que conduziu o Brasil a se sagrar bicampeão mundial, após vencer por 3 a 1 a seleção da Tchecoslováquia na finalíssima do torneio.

Se o intuito do produtor Luiz Carlos Barreto e do jornalista esportivo Armando Nogueira era pôr em prática o projeto de criação do primeiro documentário nacional com temática futebolística, intitulado *Garrincha, alegria do povo*, não haveria momento melhor.

Entretanto, não só de festa vivia o Brasil. Enquanto as coisas eram as melhores possíveis no campo do futebol, a economia do país vivia uma grave situação de crise, refletindo a dificuldade em absorver os altos investimentos do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, o que resultou em constante alta inflacionária e consequente aumento do custo de vida. Na política, a eleição de Jango (João Goulart) também suscitou questões delicadas, tanto que apenas um ano após a estreia do documentário, lançado em 1963, a história brasileira presenciou o advento do golpe militar de 1964.

A efervescência tomava conta do contexto cultural da época, especialmente pelas manifestações de “engajamento” originadas nas décadas de 1940 e 1950, com destaque para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), importante para o advento da encenação moderna e profissionalização de atores brasileiros; o Teatro Oficina, cenário de apresentação do Tropicalismo<sup>3</sup>; o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado por um grupo intelectual esquerdista em prol da divulgação de uma arte com caráter revolucionário; e o Teatro de Arena, que buscava apresentar produções de baixo custo, priorizando autores nacionais, ao contrário do tipo de espetáculos elaborados pelo Teatro Brasileiro de Comédia, que mantinha um repertório de obras estrangeiras, com produções mais caras e sofisticadas.

No âmbito cinematográfico, surgia o Cinema Novo, que tinha em Joaquim Pedro de Andrade um de seus pilares. *Garrincha, alegria do povo* é marcado pelo aspecto crítico que caracterizava o movimento brasileiro e relevante aos cinemanovistas não apenas pela obra em si, mas também pelo lançamento no mesmo ano de *Os fuzis* e *Vidas secas*, produções de relevância no cenário da sétima arte no país. De acordo com o cineasta Sergio Muniz (1967), a estética documental do Cinema Novo possuía um tom bastante crítico e autoral, cujo objetivo era disseminar reflexões a respeito dos temas conflitantes e contradições destacadas nas filmagens. Seria essa a maneira encontrada pelo cinema nacional

---

3 Movimento surgido em 1967 e liderado por um grupo de compositores baianos, que revolucionou o modo de fazer música popular brasileira, mesclando aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas, bem como possibilitando o sincretismo entre vários estilos, arranjos e instrumentos musicais. A relevância fez com que o Tropicalismo atingisse também outras esferas culturais da época.

para denunciar a realidade e almejar sua transformação, focando questões que deveriam fazer parte da consciência de todos os cidadãos.

Mais uma característica marcante dos diretores Glauber Rocha, Cacá Diegues e do próprio Joaquim Pedro de Andrade, alguns dos principais nomes do Cinema Novo, era a produção de um cinema dissonante dos tradicionais padrões hollywoodianos impostos à população do Brasil na época. Os orçamentos modestos não deviam ser obstáculos para a produção de obras com conteúdo, forma e orçamento coerentes com a realidade nacional, com a intenção de estimular a opinião pública.

Inspirados pelo despojamento do neo-realismo italiano, pelas inovações da *Nouvelle Vague* francesa e, mais proximamente, pelo cinema independente brasileiro dos anos 1950, os cinemanovistas não queriam – nem poderiam – fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de “qualidade”, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver. O cinema que pretendiam fazer deveria ser “novo” no conteúdo e na forma, pois seus novos temas exigiram também um novo modo de filmar. (CARVALHO, 2006, p. 290)

Com relação aos principais traços característicos do Cinema Novo brasileiro, a pesquisadora Maria do Socorro Carvalho ressalta que:

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento. (CARVALHO, 2006, p. 290)

Sobre a questão do estilo de filmagem subdesenvolvido citado por Maria do Socorro Carvalho, cabe ressaltar que tal premissa não se configura como um aspecto exclusivo do Cinema Novo, uma vez que

Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema

é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p. 85)

Gravado em preto e branco em 1962, mas exibido originalmente apenas no ano seguinte, *Garrincha, alegria do povo* é um documentário marcado pela discussão entre os elementos “futebol”, “povo” e “poder”. Como cita a cineasta brasileira Karla Holanda (2004), apesar de o título dar a impressão da história ser construída em torno de um único personagem, a trama está longe de ser individualizada. Garrincha é, na verdade, um símbolo popular utilizado para abordar questões mais profundas, como a relação passional entre o povo brasileiro e o esporte.

*Garrincha, alegria do povo* inicia com cenas estáticas de Garrincha em campo, com closes bem definidos tanto no rosto do atleta quanto no de seus adversários. Tudo ocorre ao som de batidas características de samba. Dentre as imagens, destoam algumas em que o futebolista aparece ao lado dos presidentes João Goulart e Juscelino Kubitschek, em uma introdução clara da relação entre futebol e poder a ser discutida pela obra.

A sequência seguinte exibe uma praia, campos de várzea e outros lugares onde partidas informais de futebol, as chamadas peladas, são realizadas. A descontração e a alegria presentes nas cenas constituem o gancho para as primeiras imagens de Garrincha, que se aquece no vestiário do Botafogo de Futebol e Regatas para entrar em campo com seus companheiros. Junto com o elenco, que se depara com o estádio lotado, surge também a voz *over* responsável pela condução do documentário, que, em meio a diversas cenas de jogadas do atleta, ressalta o propósito do longa ao explicar, entre outras coisas, a origem do apelido Garrincha, no intuito de ressaltar o caráter biográfico da produção. Após a exibição de diversos dribles característicos, faltas sofridas, chutes, gols e comemorações, é possível concluir que as cenas gravadas ocorreram durante uma final, uma vez que o público invade o campo após o término da partida para carregar Garrincha, tido como ídolo.

Surge então o próprio atleta para dar seu depoimento a respeito justamente da fama e da sua relação com os torcedores. Segundo ele, os efeitos de ser famoso só foram sentidos após a conquista de 1958 e, particularmente, não gosta disso, pois se sente perturbado. Entretanto entendia que era seu papel lidar com a situação, uma vez que tudo isso seria bom para o povo. Posteriormente, uma espécie de teste de popularidade com Garrincha é mostrado: ele anda pela cidade para verificar se é reconhecido e visita o Banco Nacional de Minas Gerais, patrocinador do filme. Em determinado momento, o futebolista é cercado pelos fãs e sua fama é comprovada.

Por meio de um recurso de flashback, *Garrincha, alegria do povo* começa a contar então os primeiros passos do jogador na sua cidade natal, Pau Grande. São citadas a família de Garrincha, na época composta por mulher e sete filhas, bem como a fábrica de tecidos que movimenta o lugarejo. Em uma nova menção à relação entre futebol e política, a obra ressalta que a casa do jogador é frequentada por diversas pessoas tanto em épocas de Copa do Mundo quanto em eleições, oportunidade na qual os candidatos tentam se aproveitar explorando a fama do atleta. Mas os verdadeiros amigos estão no campo de várzea da cidade, onde o futebolista passa os dias de folga. No bar da cidade, bebe com Pincel, Swing e Altair, amigos que cresceram juntos e trabalharam como tecelões da fábrica da cidade, da qual Garrincha só não foi demitido para poder atuar mais um domingo pelo time da empresa.

O filme passa então a narrar a ida de Garrincha, de Pau Grande para a então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a defender o Botafogo e impressionou já no primeiro treino. Destaque para o fato de que apenas após a publicação de uma reportagem no jornal o atleta descobriu que tinha as pernas tortas. Por meio de um avanço cronológico, narra-se Garrincha dez anos depois de sua chegada ao clube, caracterizando-o como um veterano impaciente com a rotina dos treinos e com tendência a engordar. O exercício dos atletas é regido ao som de música clássica. Surge um depoimento médico que explica o diagnóstico do problema das pernas de Garrincha. Com relação ao tratamento, a obra cita



que o atleta não confia apenas nos médicos, pois tem sua “rezadeira” na cidade natal, cuja cura se sustenta na água benta e nos galhos de arruda.

A questão da cura é utilizada como gancho para introdução do elemento da superstição, que, por sua vez, inicia a narrativa da Copa do Mundo de 1962, uma vez que dois episódios que se relacionam com a fé na sorte marcaram a trajetória brasileira: o chefe da delegação optou por viajar com a mesma roupa vitoriosa vestida na Copa do Mundo de 1958; e o elenco não quis utilizar as roupas confeccionadas especialmente para a disputa, optando por usar as mesmas peças vestidas nas últimas vitórias internacionais do elenco.

É citado que Garrincha estava nervoso ao entrar em campo, sentindo o peso da responsabilidade de conduzir o país rumo a mais uma conquista. Na estreia, o atleta teve uma atuação sem brilho, mas, após a lesão de Pelé já no segundo jogo, soube assumir o papel de protagonista do time. São apresentados lances de Garrincha em todos os jogos do Mundial de 1962, com destaque para os elementos de rebeldia com relação ao posicionamento tático do atleta, os dribles desconcertantes que desmontavam as defesas e uma peculiaridade na semifinal contra o Chile, na qual deu um pontapé em um atleta e foi expulso de campo pela primeira vez na vida. Devido a diversas intervenções, inclusive de Manuel Prado y Ugarteche<sup>4</sup>, presidente do Peru, Garrincha não foi suspenso e pôde atuar na final do torneio.

O documentário retorna ao passado então para contar a história de outra final, a da Copa do Mundo de 1958. O zagueiro da Suécia, adversária do Brasil na final daquele mundial, deu declarações de que sabia como parar Garrincha, ressaltando que ele sempre driblava para o mesmo lado. Mas foi driblando para o mesmo lado e em cima do referido marcador que o futebolista deu duas assistências para gol no jogo que terminou em 5 a 2 para o Brasil e que libertou o país do estigma da derrota, fazendo-o levantar a Taça do Mundo pela primeira vez.

4 A intervenção do então presidente peruano se deve ao fato de que Arturo Yamasaki, árbitro responsável pela expulsão de Garrincha, também havia nascido no Peru.

De volta à final da Copa do Mundo de 1962, Garrincha, mesmo com 39 graus de febre, entra em campo e contribui para assegurar mais uma vitória para o Botafogo e, conseqüentemente, o bicampeonato brasileiro. Novas imagens estáticas sobre lances e comemorações são exibidas, mas, ao fundo, soam fogos de comemoração. A delegação vitoriosa desembarca no Brasil e é ovacionada pelo povo tanto na chegada quanto no desfile em carro de bombeiro. Novamente, as imagens de políticos e representantes do poder em meio às comemorações ganham destaque, com cenas ao lado de Garrincha e do restante do elenco.

Mais uma vez por meio do recurso de flashback, a trama retorna para o ano de 1950, quando Garrincha não participou da Copa, uma vez que chegou ao Botafogo apenas em 1953. A derrocada brasileira na final contra o Uruguai é mostrada utilizando o silêncio como trilha sonora. Jogadores e torcedores choram e a voz *over* ganha destaque para apresentar duas teorias que explicariam o fato de o futebol se assemelhar a guerra no que diz respeito ao controle sobre a emoção do povo. A primeira teoria apresentada alega que a bola é o símbolo do seio materno, o que justificaria o ardor dos atletas na disputa do jogo e a preocupação da torcida com o destino da bola. Enquanto a voz *over* narra, imagens de torcedores e suas emoções em estádios são exibidas. Cenas de raiva e violência se alternam com imagens de riso e alegria proporcionadas pelo esporte. A outra teoria, tida como mais sensata, explica que o povo usa o futebol para descarregar o potencial emotivo que acumula no processo de frustração da vida cotidiana. Neste momento, o documentário atende aos anseios do Cinema Novo, bem como das tendências artísticas esquerdistas do período, uma vez que propõe reflexões em torno da desmistificação do futebol, denunciando seu poder alienante das massas. Tal caráter de “denúncia” a respeito dos problemas que assolavam a sociedade brasileira pode ser encontrado também em outras manifestações da época, como, por exemplo, o show *Opinião*, espetáculo de manifesto que estreou em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro<sup>5</sup>.

5 Marco na história da música popular, o show *Opinião*, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, ao tematizar sociais e políticas do cenário brasileiro, é considerado em muitos estudos como a primeira reação cultural ao golpe militar de 1964.

Por fim, cabe destacar outra característica marcante do filme: a apresentação de cenas e fotos de jogadas em que predomina o movimento corporal (de braços e pernas), enfatizando-se ainda o malabarismo dos chutes e o jogo de cintura. Convém notar ainda que o uso do pé e não das mãos obriga a inclusão de todo o corpo, salientando sobretudo pernas, quadris e cintura, partes da anatomia humana que, no caso da sociedade brasileira, são alvo de um simbolismo acentuado. Daí a prática cultural da ginga brasileira, em detrimento da espinha dura e inflexível dos estrangeiros, desprovidos da maleabilidade de corpo e de caráter, que também podemos denominar de malandragem. É como se o futebol tivesse instituído a malandragem e o jogo de cintura como estilo nacional, a partir de uma prática lúdica normatizada por regras (DAMATTA, 1994; PRADO, 1989). Essa prática lúdica comparece no filme logo nas primeiras sequências: vemos uma pelada de adultos na praia de Copacabana, enquanto algumas crianças jogam com caixas de engraxate fazendo o papel de traves – daí a ideia de improviso e maleabilidade dessa prática esportiva no Brasil. Em seguida, um jogador atravessa a avenida Atlântica bem à frente de um veículo sem deixar a bola cair ao chão, jogando-a de volta para a areia, explorando-se assim a habilidade natural do jogador brasileiro. A ideia da improvisação retorna em seguida com cenas de outras “peladas” no Aterro do Flamengo, numa rua asfaltada da região central da cidade e num terreno baldio.

Por isso o filme de Joaquim Pedro é pautado também pela movimentação e comportamento das massas: em vários momentos há cenas do Maracanã, com imagens de figuras populares em todo o estádio, com ruídos da torcida ao fundo e histeria na conquista de um título pelo Botafogo. Destacam-se closes de populares em êxtase (negros, mulatos, desdentados) e de policiais militares, numa caracterização do espetáculo que será largamente utilizada pelo Canal 100 ao longo dos anos seguintes. As últimas sequências do filme mostram o samba “O Império desce”, da Império Serrano, e o apito final do juiz. Teríamos assim o encerramento do espaço e do tempo lúdico do torcedor conforme apontado pelo historiador Joahan Huizinga (1996): tudo volta ao normal após o fim do jogo.

Os torcedores vão embora do estádio, mas, logicamente, o ciclo se completa num novo apito, quando um outro jogo irá recomeçar.

### **A supremacia do herói: o caso de Pelé**

O lançamento de *Isto é Pelé* ocorreu no dia 13 de maio de 1974, época bastante propícia para uma abordagem cinematográfica sobre a temática do futebol. O país, que já era tricampeão mundial, vivia a expectativa da realização de mais uma Copa do Mundo, dessa vez sediada na Alemanha. De quebra, as atuações na edição anterior do torneio haviam consagrado Pelé como um dos maiores jogadores de todos os tempos.

O escolhido para capitanear o projeto foi Luiz Carlos Barreto, que já era produtor cinematográfico, mas, na época, um diretor estreante. A parceria com Eduardo Scorel e Carlos Niemeyer trouxe não apenas mais experiência para a produção, mas também o acesso privilegiado a arquivos pessoais da carreira de Pelé até então exclusivos do Canal 100 e da TV Globo.

Para uma produção do gênero documental, cuja apreciação pelo público costuma ser pequena em comparação com as demais produções cinematográficas, os números de audiência alcançados pela obra são bastante expressivos. De acordo com Silva Neto (2002), o público pagante que assistiu ao documentário foi de 738.728 pessoas.

Mas, apesar da popularidade, o documentário também foi alvo de muitas críticas na época. As principais dizem respeito à ausência de Edson Arantes do Nascimento, ou seja, a faceta mais humana de Pelé. Um dos exemplos utilizados para fundamentar a crítica foi justamente o documentário *Garrincha, alegria do povo*, o outro objeto do presente estudo, que aborda a vida de Garrincha de uma maneira mais cotidiana e, por que não, humanizada. Como cita o jornalista Luiz Carlos Ribeiro de Sant'Ana em uma reportagem da revista *Veja* de abril de 1986,

Pelé e Garrincha compartilham apenas o rótulo de documentário, pois são fitas bastante diferentes. [...] *Isto é Pelé* é uma antologia monumental de gols, dribles e passes brilhantes do rei do futebol. [...] num ritmo de dois

gols por minuto. Sente-se falta na fita, porém, de informações básicas. São apresentadas sequências de jogos sem que se diga quais times estão no campo, não se explica em detalhes como Pelé aprendeu a jogar e nem se fala que seu nome verdadeiro é Edson Arantes do Nascimento e que ele nasceu em Minas Gerais [...]. Com isso, *Isto é Pelé* parece uma avalanche de jogadas, inesquecíveis, mas desordenadas. O espectador deixa o vídeo com a confirmação de que Pelé era um gênio do futebol, mas sem saber quem é o homem Pelé. Em Garrincha, Alegria do Povo, ao contrário, há muitos dados sobre o homem Manoel Francisco dos Santos e pouco futebol de Mané Garrincha. (1986, apud SANT'ANA, 2013, p. 5)

É possível, entretanto, que mais do que um distanciamento tenha ocorrido. Na verdade, uma separação entre a pessoa e seu alter ego. Em diversas situações, o próprio atleta refere-se a si próprio na terceira pessoa, como se Edson e Pelé fossem, enfim, duas pessoas distintas.

Com relação ao enredo do documentário, Barreto opta pela produção de uma obra essencialmente cíclica.

Em uma exposição não retilinearmente cronológica, praticamente utilizando-se do recurso de um grande *flashback*, inicia-se com a despedida de Pelé da seleção, consagrado. Desse resultado se retrocede à estreia do craque em uma Copa do Mundo (1958), defendendo o escrete brasileiro. O desfecho é uma volta à origem narrativa, ao ponto de partida fílmico, retomando as sequências de um Maracanã lotado e, em uníssono, clamando "Fica, fica, fica...". (SANT'ANA, 2013, p. 7)

As primeiras imagens de *Isto é Pelé* mostram o atleta disputando algumas jogadas em campo já com a camisa 10 do Santos Futebol Clube e criam o clima futebolístico para a abertura oficial do documentário, que exhibe o jogador correndo e realizando exercícios na praia, com um agasalho nas cores do uniforme da Seleção Brasileira. Enquanto a trilha sonora é executada, no caso a música "One of These Days", do Pink Floyd, é possível ouvir as respirações do futebolista, bem como gritos ritmados de torcedores que clamam: "Pelé! Pelé! Pelé".

É exibida então a despedida do jogador com a camisa da Seleção Brasileira, episódio prontamente sucedido por um flashback que passa a contar os primeiros passos que deram origem à consagração: a Copa do Mundo de 1958. É relatado que

a escalação do atleta contra a União Soviética só foi assegurada devido à insistência de atletas mais experientes do grupo, como Nilton Santos e Didi. Surge então a primeira intervenção com depoimento de Pelé, no qual, enquanto grandes jogadas são exibidas, ele cita a alegria que sente ao fazer gols e, ao mesmo tempo, tenta ensinar a maneira mais eficiente de marcá-los, salientando a necessidade de atributos como habilidade, raciocínio rápido e poder de decisão dentro da área. A respeito do seu gol mais importante, Pelé cita aquele marcado contra o País de Gales, em 1958, seu primeiro em Copas do Mundo e que deu a vitória à Seleção Brasileira.

Com a posição de titular da equipe já conquistada pelo futebolista, o documentário cita não apenas a partida contra o País de Gales, mas também a semifinal contra a França, cujo placar de 5 a 2 contou com três gols do jogador. Eis que o foco muda para analisar a afirmação de que Pelé é o atleta mais completo que já existiu. Ele aparece realizando diversos outros esportes, como corrida, vôlei, arremesso de dardo e basquete, ressaltando sua capacidade de se destacar em qualquer modalidade. Mais do que improvisação, o futebol seria composto pelo constante aprimoramento de recursos naturais rumo ao auge atlético, o que ocorreu com Pelé aos 29 anos de idade, na Copa do Mundo de 1970, no México.

De volta à edição do Mundial de 1958, as imagens da delegação desembarcando em festa em solo brasileiro são o gancho para que a história da final contra a Suécia seja contada: Pelé foi campeão do mundo aos 17 anos de idade e, já nessa época, conheceu a violência, arma dos adversários para impedir sua evolução em campo. Em meio à comemoração junto ao público e desfiles em carro de bombeiro, *Isto é Pelé* cita um retorno do futebolista a Bauru, cidade onde começou a atuar como juvenil do Bauru Atlético Clube, o BAC. Surge então o futebolista dando entrevista a um grupo de jovens a respeito de seu início de carreira: cita Waldemar de Brito, seu dedicado e talentoso treinador, responsável por levá-lo ao Santos; seu pai, que também lhe ensinou o básico do esporte; e sua mãe, que até tentou impedi-lo de praticar o futebol.

É chegado o momento de contar a história da Copa do Mundo de 1962, que não teve uma trajetória feliz para o jogador. Já no segundo jogo, ele sofre uma

distensão na virilha e fica fora pelo restante da competição. Após a exibição de todos os gols que levaram o Brasil à conquista do bicampeonato, são ressaltadas as ideias de que a Copa que seria de Pelé foi na verdade de Garrincha e que, apesar do título, Pelé sai como um homem derrotado do torneio, citando inclusive a crítica esportiva, que o considerou acabado para o futebol.

A reconstrução do jogador ocorre então com os títulos obtidos pelo Santos na sequência da Copa do Mundo: campeonato paulista, campeonato brasileiro e taça intercontinental sobre o Benfica, de Portugal. Novamente em uma sequência de dicas de Pelé, o tema abordado é a marcação recebida durante os jogos. Segundo o atleta, as equipes adversárias se preocupam demais com ele, deixando espaço para os outros brilharem. Os ensinamentos partem então para mais movimentos básicos do esporte, dessa vez, o chute, que é ensinado na batida de lado, com o peito do pé e com curva. Surge então uma cobrança de falta de Garrincha, executada com maestria, na vitória por 2 a 0 contra a Bulgária, na estreia da Copa do Mundo de 1966, um gancho para contar a trajetória do país no referido torneio.

Entretanto, a chance de Pelé se recuperar da derrota pessoal sofrida no Chile em 1962 é desperdiçada no Mundial de 1966, uma vez que o Brasil foi eliminado na primeira fase e sofreu uma “avalanche” de gols. Mais uma vez, a voz *over* cita que o futebolista foi derrotado pela violência dos adversários, mas o documentário apresenta, dessa vez, o que chama de vingança dos agredidos: a marcação do pênalti. Pelé ensina os futuros atletas sobre qual a melhor maneira de se cobrar uma penalidade, assim como o fez no seu milésimo gol, que advém de uma cobrança de pênalti em partida do Santos contra o Vasco da Gama no estádio do Maracanã, em 1969. O lance que originou esse marco histórico na carreira do atleta é exibido na íntegra, com narração radiofônica da época.

Mais uma vez ressaltando as qualidades físicas de Pelé, que era capaz de saltar 1,9 metro de altura e correr 100 metros em 11 segundos, é afirmado que o aprimoramento de seus talentos possibilitou sua chegada em pleno auge para a disputa da Copa do Mundo de 1970. Enquanto os gols da Seleção Brasileira no referido mundial são exibidos, Pelé discorre a respeito de um hipotético jogo entre

os elencos de 1958 e 1970. Em meio a elogios da individualidade e disposição tática de cada equipe, o futebolista acredita que o escrete de 1958 era superior e ganharia a partida.

Durante a exibição do último gol brasileiro em 1970, marcado por Carlos Alberto Torres com passe de Pelé, é destacado que o futebolista, com uma assistência primorosa, chegou por meio da simplicidade à perfeição. O tricampeonato mundial é marcado pela imagem de Carlos Alberto Torres levantando a taça, a invasão popular no gramado e a volta olímpica dos atletas.

Deixando claro o caráter cíclico do documentário, *Isto é Pelé* retorna para a despedida do jogador da Seleção Brasileira, que começou a ser contada nas primeiras cenas do longa-metragem. As mensagens finais do documentário são as de que o futebolista abandona a carreira ainda em condições de marcar gols, e questiona-se quanto tempo levaria para que surgisse um novo Pelé, bem como se isso seria possível. As últimas imagens da obra são comemorações do futebolista, com destaque para a última, repetida diversas vezes: seu tradicional “soco” no ar.

### **Do Cinema Novo à ditadura militar**

*Garrincha, alegria do povo* é traduz com exatidão os ideais propostos pelo Cinema Novo, denunciando aspectos alienantes da sociedade, no caso o futebol, no intuito de atingir a conscientização dos cidadãos a respeito de questões inerentes à realidade brasileira, por meio de um esclarecimento didático-marxista. Consequentemente, é vista como uma obra de posicionamento esquerdista, que faz oposição à política governamental da época e almeja o despertar da população sobre o que realmente ocorre ao seu redor.

O cartaz oficial do longa-metragem é confeccionado nas cores preto e branco, tonalidades que predominam em grande parte das cenas exibidas na obra. Entretanto, dois elementos na cor vermelha se destacam no pôster. O primeiro deles é uma pomba que voa bem próximo à mão de Garrincha, como se tivesse sido solta pelo atleta. Agora, o animal poderia voar livre pelos céus, uma referência ao sentimento de liberdade proporcionado pela conscientização em detrimento da alienação.





Figura 1: Cartaz de *Garrincha, alegria do povo*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

O segundo elemento consiste na frase “um filme verdade”, que assume o aspecto não apenas de informar que o filme foi construído ou inspirado nos preceitos do cinema-verdade, mas também o de deixar claro que o conteúdo ali exibido é real e, mais do que isso, acontece na própria realidade do espectador. Cabe ressaltar, ademais, a escolha da cor vermelha, facilmente ligada com valores socialistas e comunistas da esquerda revolucionária.

É curioso observar, contudo, que a referida condenação do aspecto alienante do esporte é construída por meio da exaltação de um ídolo futebolístico, um indivíduo que, vindo de origem pobre, também se mostra muitas vezes ingênuo e manipulado, mas que tem sua trajetória construída com a exploração de elementos e enaltecimentos de feitos capazes de transformá-lo em um herói popular.

Entretanto, o longa-metragem não foge de uma das maiores problemáticas encontradas no movimento cinematográfico brasileiro: apesar dos ideais propostos, as obras produzidas efetivamente não conseguiram dialogar com as grandes massas.

Os quadros de realização e, em boa parte, da absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (GOMES, 1996, p. 102)

Já em 1974, ano de lançamento de *Isto é Pelé*, vale a pena ressaltar a posse do general Ernesto Geisel como o quarto presidente brasileiro do período da ditadura militar. Entretanto, a referida eleição nacional ficou marcada pela vitória do MDB e perda de espaço do partido Arena no Senado, o que indicaria elementos para uma possível abertura política no cenário brasileiro. Mas o governo, que ostentava a bandeira do movimento desenvolvimentista, caracterizado pela presença de uma modernidade autoritária e de elevado custo, tratou de colocar em prática algumas medidas que enfraqueceram a oposição e asseguraram a permanência do período ditatorial por mais uma década.

É de notório conhecimento também que o referido recorte da história brasileira foi marcado por forte censura, que analisava, sob critérios morais e políticos, se determinado produto de cunho artístico ou informativo poderia ser disseminado ao grande público. Eis uma das principais armas utilizadas pelo regime para impedir o fortalecimento de opositores por meio da divulgação de mensagens contrárias aos ideais das forças governantes.

Nesse contexto, o documentário de Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto reúne uma série de elementos capazes de classificá-lo como um produto chapa-branca, ou seja, com aspectos de oposição inexistentes ao governo da época. Tal premissa pode ser encontrada também em outros produtos audiovisuais da época, como o documentário *O fabuloso Fittipaldi* (1973), que sustenta a tendência encontrada em representar grandes atletas como se fossem o “grande Brasil”. Mais do que isso, a abertura do longa-metragem, exibindo um Pelé ativo e decidido, trajado com as cores do país e que corre determinado em busca de seus objetivos, nada mais é do que uma apologia ao Brasil desenvolvimentista, que corria com a mesma velocidade e dedicação ao encontro do progresso.

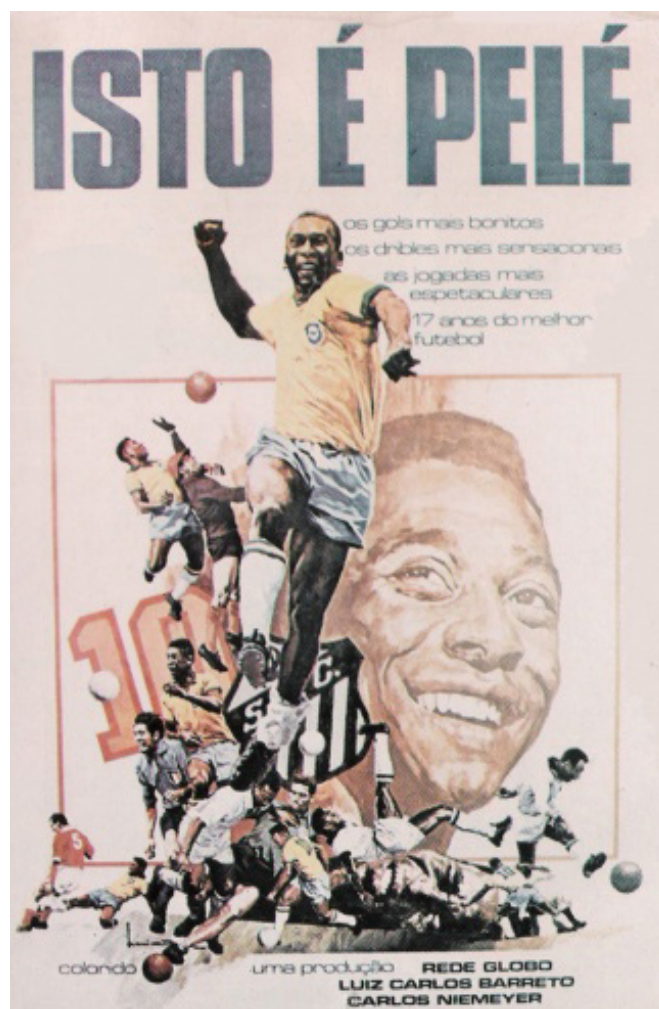


Figura 1: Cartaz de *Isto é Pelé*

Fonte: Adorocinema.

O cartaz oficial<sup>6</sup> mantinha o mesmo caráter neutro na divulgação da obra, optando por privilegiar as cores da bandeira nacional e exibindo um Pelé sorridente, que soca o ar em mais uma reprodução de sua típica comemoração após marcar um gol. Nos dizeres do pôster, apenas as informações de que ali seriam mostrados “os gols mais bonitos, os dribles mais sensacionais, as jogadas mais espetaculares e 17 anos do melhor futebol”.

Cabe ressaltar também um elemento que reforça a representação de um grande atleta como o Brasil pujante, ultrapassando, inclusive, os limites da criação audiovisual e encontrando base na relação entre poder, povo e esporte: durante o governo Médici, Pelé, quatro meses após a conquista do tricampeonato, retornou ao México, dessa vez, na figura de embaixador representante do próprio presidente brasileiro em exercício.

### Considerações finais

Ao apontar não apenas a maneira como os documentários *Garrincha, alegria do povo* e *Isto é Pelé* retrataram as figuras de dois dos maiores futebolistas do país, mas também alguns elementos sociais, políticos e econômicos que, devido ao contexto da época, fizeram parte diretamente das obras, o presente estudo identificou que, apesar da caracterização dos atletas como grandes ídolos nacionais, até detentores da alcunha de heróis, é notável uma relação antagônica entre os personagens, que poderia ser vista, grosso modo, como herói de esquerda versus herói do sistema.

A fundamentação para tal premissa vem, essencialmente, da diferença marcante entre os períodos nos quais os documentários foram produzidos, que refletem, conseqüentemente, em perspectivas distintas a respeito do próprio país e seu povo. Enquanto *Garrincha, alegria do povo* traz em si as marcas do Cinema Novo e seus anseios por expor a realidade brasileira, marcada pelo

6 Diferentemente do cartaz de *Garrincha, alegria do povo*, o pôster de *Isto é Pelé* não está disponibilizado no banco de dados do site da Cinemateca Brasileira. Assim, pesquisas na internet confirmaram que a imagem aqui reproduzida era a de divulgação oficial do longa-metragem.

subdesenvolvimento e pela alienação das massas, *Isto é Pelé* carrega os traços da ditadura militar, do nacionalismo e da autopromoção do Estado.

Assim, a comparação entre os dois longas-metragens permitiu a comprovação de algumas “tensões” que vão além e mais a fundo do que a simples classificação de Pelé e Garrincha como ídolos do esporte e do povo. O conflito entre ideais do Cinema Novo e adesão ao Brasil desenvolvimentista expõe, especialmente, contradições do movimento cinematográfico brasileiro diretamente ligadas à maneira como o percurso narrativo de *Garrincha, alegria do povo* se desenvolve. Ao mesmo tempo que prega a desmistificação, no caráter de denúncia e desmascaramento, do esporte e do herói que aliena, o longa-metragem cria uma trajetória para Garrincha que atende aos aspectos necessários para mitificá-lo. Da mesma maneira, o Cinema Novo, apesar dos claros objetivos propostos pelo movimento, jamais conseguiu dialogar com as grandes massas a ponto de ser elemento catalisador para as mudanças no âmbito da conscientização social idealizadas em suas obras. Essa constatação é muito semelhante à observada pelo professor José Miguel Wisnik (2008) em sua obra *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, na qual é ressaltado o aspecto de inclusão das camadas populares na sociedade que tal esporte proporciona, contudo sem o poder necessário para resolução dos conflitos econômicos, sociais e políticos do país.

## Referências

AMERICO, M. Quem ganha com tudo isso? Subterrâneos do futebol: um filme de Maurice Capovilla. In: MARQUES, J. C.; TURTELLI, S. R. (org.). *Futebol, cinema & cia: ensaios*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 113-119.

CARVALHO, M. S. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 289-309.

DAMATTA, R. *et al. Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

DAMATTA, R. Antropologia do óbvio: notas em torno do significado social do futebol brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 22, p. 10-17, 1994.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1962. 1 vídeo (61 min). Disponível em: <https://youtu.be/1N7JEWa18Ls>. Acesso em: 27 maio 2019.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOLANDA, K. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires: cinema e humanidade*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 86-101, 2004.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ISTO é Pelé. Direção: Luiz Carlos Barreto e Eduardo Scorel. Produção: Luiz Carlos Barreto e Carlos Niemeyer. Rio de Janeiro: Globo, 1974. 1 vídeo (70 min). Disponível em: [https://youtu.be/gSVEk\\_8iXV4](https://youtu.be/gSVEk_8iXV4). Acesso em: 15 abr. 2019.

MUNIZ, S. *Cinema direto: anotações*. *Mirante das Artes*, São Paulo, n. 1, p. 44, 1967.

ORICCHIO, L. Z. *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

PRADO, D. A. Tempo (e espaço) no futebol. *Revista USP*, São Paulo, n. 2, 1989.

RUBIO, K. *O atleta e o mito do herói: o imaginário esportivo contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

SANT'ANA, L. C. R. Adeus à viralatice: o filme isto é Pelé (1974), o futebol e a ditadura. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 37., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: Anpuh, 2013. p. 1-13.

SILVA NETO, A. L. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Submetido em: 4 jul. 2019 | aprovado em: 11 set. 2019